

O NOWEJ FUNKCJI SCENOGRAPHII

Zmieniły się kryteria pojmowania świata, zmienił światopogląd, uległy generalnym przeobrażeniom kryteria estetyczne. To, co niedawno było „pięknem”, dziś jest banałem i anachronizmem. Zmieniły się zasadniczo środki wyrazu. W dziedzinie literatury, malarstwa, muzyki i filmu stało się to od dawna oczywiste. Powszechnie stosowane ilustrowanie dramatu spycha teatr do roli rzemiosła, w najlepszym razie doskonalącego swój warsztat, wykorzystującego konwencje z zewnątrz. Przekłada jedynie dramat na tradycyjne środki wyrazu. Tak zwane uwspółcześnianie, aktualizacja, czy „uwspółcześnianie”, stanowią jedynie powierzchowną metodę półśrodków, prolongujących życie teatru tradycyjnego w znaczeniu zachowawczym. Również stylizacja jest surogatem i zewnętrznością, prowadzi do łatwych uproszczeń. Czas mówić o teatrze nowym, odkrywczym, zrewidować pojęcia, uzupełnić luki, wynikłe z fragmentarycznego spojrzenia na istotę teatru i jego kompromisową postawę powolnego nadążania. Droga przemian w całej swej strukturze teatr może przekroczyć barierę dotychczasowych praktyk. Nowoczesny, związany z myślą współczesną, określający się aktywnością w stosunku do życia. Teatr ciągłego przeobrażania się, wyprowadzający, teatr o funkcji poznawczej, kształtujący nową wyobraźnię widza. Nie zewnętrznie estetyzujący, nie jedynie teatr interpretacji treściowej przedmiotu czy formalnej, ale teatr twórczy, w którym wartości podmiotu, czyli osobowości realizatora, przenikają w dramat sceniczny. Stanowi to przekaz pełny złożonej pracy teatru. Teatr, wyrażający idee pojęciowo, zgęszczający obrazy sceniczne poprzez sprzężone działania różnych środków teatralnych, a kształt sceniczy staje się artystycznym dorobkiem całego teatru. Jest to teatr in-

tegralny, umiejętnie stosujący wielkie uogólnienia poprzez działanie nastrojem, uzyskanym zmiennością form i ich układów, poprzez treści zawarte w znakach plastycznych, pokazujący życie w jego równoczesnej wielopłaszczyznowości. Jest widzeniem z różnych perspektyw równocześnie, wyraża się przez zbliżenia i oddalenia przedmiotów zainteresowań, ukazując postać, problem — od jego środka, lub z zewnątrz. Posługuje się niekonsekwencją użytych środków, wyraża wewnętrzną walkę, prowadzi do maksymalnej syntezy i lapidarności wyrazu. Ujawnia metodą działań konfliktowych, pozornie sobie obcych i sprzecznych, absurdu i paradoksy życia. Wyzwała zderzenia metodą reakcji.

Co stanowi przedmiot pracy teatru? Jaka jest jego funkcja? Czym jest dla teatru dramat, ruch, aktorstwo, dźwięk czy plastyka? W czym leży zamysł twórczy, a w czym proces realizacji?

Dramat i jego myśl nadrzędna, idea ukryta w bogatej materii utworu, z jej własnym mechanizmem uwarunkowań, jest przedmiotem zainteresowań teatru. Jest ona realizowana w teatrze poprzez treści zawarte w tekście. Nie wysuwa ona jeszcze propozycji twórczych.

Ten moment następuje dopiero, kiedy w zderzeniu i starciu dwóch osobowości, autora i realizatora, dysponujących różnymi mechanizmami działań, następuje przemiana dramatu na nową jakość, ukształtowaną nowym widzeniem, poszerzonym o dodatkowy wymiar formą pojęciową, przekazaną nowymi środkami wyrazu.

Nie należy tego rozumieć jako interpretacji tekstu, która jest jego deformacją, ponieważ preparuje go pod pewnym kątem, a która w plastyce scenicznej sprowadza się do deformacji interpretacyjnej, tylko czysto estetycznej.

Wybór dramatu jest zaproszeniem

autora do współuczestniczenia, a teatr pełnoprawnym partnerem. Jest praktycznie oczywistą formą spotkania, sprowadzoną do wspólnego aktu twórczego. Nie kryje w sobie cech majoryzacji wzajemnej i fałszywych ambicji. Jest to teza, z której wynikają dalsze następstwa realizacji, rodzą się konsekwencje i metoda. W ujęciu tradycyjnego teatru dekoracja miała funkcję ilustracyjną tła. Przy izolacji wewnętrznej scenografa realizował się dramat. Scenograf był projektantem ubrań i twarzowych sukienek. Rzecz kończyła się na formie zamówienia, zlecenia zadania zawężonego. Scenografii nie przypisywano większej roli odkrywczej, a więc nie mogła odegrać żadnej. Uzależniona zastaną konwencją teatru, ograniczona ramami profesji, napotykała na trudności w wyzwoleniu koncepcji odkrywczych.

W rozumieniu nowoczesnego teatru scenografia nie może stanowić wartości przedstawienia wydzieleną od reszty działań sceniczych, zewnętrznej, tylko służebnej dekoracji. Współorganizuje życie sceny i często je warunkuje lub wytycza kierunki działań. Niejednokrotnie propozycja zawarta w zamysle scenograficznym była wypaczona przez jej niezrozumienie lub niewłaściwe wykorzystanie przez realizatora, jako obca starej konwencji teatru. Zubożało to teatr i pozabawiało scenografię naturalnej jej funkcjonalności, co z kolei stanowi powód ataków. Była jednak nie-razem odkryciem twórczym scenografa.

Różnice w pojmowaniu teatru zaznaczają się zazwyczaj już na początku w metodzie pracy lub w braku tej metody. Teatr winien posługiwać się nie drogą łatwego

opisu, odnoszącego się wprost do dramatu, ale drogą sugerowania, a nie nachalnego wyjaśniania, zawierającego wyobraźnię widza. Wyklucza to tautologię. Zostawia widzowi możliwość indywidualnej, tak różnej interpretacji. Nie poucza wyjaśniając, ale rozbudza jego wrażliwość, kształtuje jego wyobraźnię, traktując go poważnie, na równi.

„Działanie się” sceniczne winno stać się dla widza uzmysłowieniem sobie tego, co w nim samym wymaga wyzwolenia. Jest trwającym sensem, którego kierunek sugeruje teatr wraz z autorem.

Rolę „wprowadzenia” mogą pełnić obrazy sceniczne łącznie z aktorami. Sugerują one okoliczności, odnoszące się do sytuacji poprzedzającej akcję dramatu, tę, którą utwor sceniczny zastąpi. Stanowią moment wyjściowy, wiążą się z czasem zastanym na scenie, nie wyjaśniając następstw, nie zdradzają działań.

Okoliczności te ustępują w miarę rozwijania się akcji. Scenograf organizuje odrębny świat sceny, wypowiada go własnymi znakami i działaniami plastycznymi, nie imitującymi życia dosłownie, nie zawsze zawężony miejscem i czasem określonego faktu, ale uniwersalistyczny i pojęciowo wyrażony.*)

Jest to odkrywanie dalszych i nowych rejonów świata, gdzie zmienność jest dostrzegalna w całym systemie przeobrażeń przestrzeni scenicznej, wychodzącej poza jej dotychczasowy, iluzyjny charakter.

Przestrzeń sceniczną zmienia również i poszerza swą funkcję. Nie służy już tylko jako teren akcji — mieszkanie lub plener — ale może być przestrzenią opustoszałą, typu otwartego lub zamkniętego, aktywną lub pasywną wartością, jedną z wielu form plastycznych, tworzącą

ciągle zmienną aurę towarzyszącą spektaklowi.

Tak pojęta scenografia nie ma już cech architektoniczno-fragmentarycznych, ale staje się materiałem teatralnego procesu. Stąd często aura pewnej tajemniczości-dziwności, niedopowiedzenia. Scenografia ta posługuje się własnymi środkami wyrazu, niezależnie od zaleceń przez autora „didaskaliów”, nie w nich bowiem upatruje najważniejszą formę przekazu idei utworu.

Słowo żyje w strukturze teatru równocześnie jego wielością. Jest w nim koniecznością, ale nie może być patetyczną formą deklamacji. Staje się wówczas puste. Ten bardzo istotny środek przekazu jest uzależniony od kreowanej postaci scenicznej.

Kostium przestaje być ubiorem zewnętrznie określającym styl epoki, ale sugeruje postać sceniczną w jej całościowym uwarunkowaniu: psychologicznym, pod względem funkcji pełnionej w spektaklu, oraz estetycznym, uwytłaczającym kreację aktora. W takim ukształtowaniu słowo, rekwizyt, charakterystyka, ruch i dźwięk stanowią nierozdzielalną całość. Rekwizyt lub dźwięk nabierają znaczenia poprzez które można wyrazić więcej niż powiedzieć. Rekwizyt zastępuje umebrowanie, może zmieniać swoje funkcje, stać się „dekoracją” lub być znakiem plastycznym nie potrzebującym wytłumaczenia dosłownego. Rozumienie przedmiotu w scenografii nie wiąże się tylko z jego nazwaniem, ani tylko z określeniem jego formy zewnętrznej. Poznawanie przedmiotu wiąże się z jego materialnym urzeczywistnieniem przez artystę. Forma ta stanowi obiektywną prawdę przedmiotu scenicznego. Jest wartością poetycką. Próba nadania przedmiotowi funkcji pierwotnej przez artystę jest niemal niemożliwa. Próba reprodukcji przedmiotu stworzonego przez innych i dla innych (w wypadku dekoracji stylowej) jest mało celowa i będzie tylko martwą rekonstrukcją.

Takie elementy jak światło i dźwięk stanowią ważne wsłuchowniki spektaklu. Światło współtworzy przestrzeń sceniczną, pozwala przemieniać, zgęszczać lub rozładowywać nastroje. Naocznie zmienia okoliczności, określa czas, gdy jest statyczne, przemierzając się może niewelować dymensje czasu. Zastępuje zmianę dekoracji, a nie rozbiła jednolitości scenicznej, stanowi duży czynnik ekspresji.

„Afunkcjonalność” takiej scenografii względem aktora działa jako skojarzenie elementów obcych. Właśnie w zderzeniu środków przeciwstawnych upatruje wyraz współczesności. Ta pozorna afunkcjonalność aktora względem scenografii i odwrotnie daje zatem funkcjonalność na wyższym planie, na planie treści. Treści te wyrażone w scenografii pojęciowo — determinują jej funkcje poznawczą.

JÓZEF SZAJNA

*) 1. Zamiast naturalistycznej sceny amerykańskiego krajobrazu, w którym rozgrywa się dramat „Myszy i ludzi”, ludzie ci ukazani są w przestrzeni prowadzącej w niewiadome (rozświetlona ścieżka-horyzont); każdy na „swojej drodze” (droga w pojęciu psychicznym i faktycznym wykreślona liniami podestu), z groźbą zawisłych nad głowami dynamicznych, przepływających form, nie samolotów, nie chmur.

2. W „Dziadach” horyzont zamyka scenę „bez wyjścia”, by równocześnie poprzez formy abstrakcyjne i ich ładunek treściowy, uniwersalistycznie je poszerzyć, otworzyć. Wielka Improvizacja ukazuje aktora na szczeblach drabiny-toru, przebijającej horyzont sceny.

3. Kawiarnia na moment przed lanką w „Jacobowskim i pułkowniku” ukazuje stoliki-podesty z ludźmi zniechęconymi, wzajemnie wysołbionymi i wyobcowanymi z przestrzeni — archipeląg psychik ludzkich.

4. Zamiast cell wariatów w „Wariacie i zakonnic” jest ściana okalająca bohatera sztuki z towarzyszącymi mu we wnękach przedmiotami: duża, ruchoma, podglądająca głowa, samoczynny stary zegar z „wybebeszonym” mechanizmem i znak plastyczny nieokreślonej formy biologicznej. Rozhustana lampa i wzmocniony w rytmie stukot zegara odpowiadający momentom narastającej emocji w monologu „wariata”.

5. W „Im'onych wadach” układ podestów jest odpowiednikiem różnych postaw światopoglądowych. Mieszkanie dyktatora to laboratorium; scenę oświadczenia pierścienia z blachy — okowy. Scenografia — negacją programu dyktatora.

JERZY MADEYSKI

SZKOŁA + PLASTYKA = EKSPERYMENT

Cyfry były przerażające i aż niewiarygodne. Osiemdziesiąt procent uczniów klas wyższych jednego ze znanych liceów ogólnokształcących Krakowa nie odwiedziło nigdy Wawelu, nie potrafiło odróżnić gotyku od renesansu, nie znało najbardziej słynnych już nawet nie dzieł, lecz nazwisk naszych artystów. Cyfry mogą jednak również napawać optymizmem: sto procent maturzystów orientuje się w zagadnieniach historii sztuki, wielu z nich odwiedza indywidualnie i z własnej inicjatywy sale wystawowe, chodzi na odczyty oraz co najważniejsze — odróżnia dość trafnie kicz od jego przeciwności. W zestawieniu obydwu faktów nie byłoby nic dziwnego, gdyby nie to, że w jednym i drugim wypadku chodzi o elewów tego samego liceum, tych sprzed 7—8 lat i tych obecnych, wychowanych już na czysto humanistycznych zasadach szkoły prawdziwie ogólnokształcącej.

Nie od dziś toczy się bój o upowszechnienie plastyki i nie od dziś pełne zapału poczynania garstki zapaleńców wykruśają się w starciu z obojętnością czynników z urzędu tylko zainteresowanych popularyzacją kultury. Od dawna mówi się również o konieczności zaangażowania szkoły i jej trudnej do przecenienia roli w tym względzie, o tym, że przede wszystkim szkoła może wpoić niewyrobionym jeszcze osobowościom dobre nawyki, bądź też zepchnąć swych wychowanków na pozycję ha pewno pozytywne, lecz tylko połowicznie zasługujących na miano ludzi współczesnych wielbicieli techniki stosowanej. Tu i ówdzie padały głosy domagające się uzupełnienia programu nauczania, wyczerpującego w zasadzie tylko jeden spośród wielu objawów kultury czystej, o plastyce i muzykę, pojęte nie jako niemal przedszkolackie lekcje śpiewu i rysunków, lecz godne ludzi dojrzewających studia wiedzy o tych przedmiotach, na podobnych zasadach, jak to ma miejsce w zupełnie inaczej traktowanych zagadnieniach literackich. Padały i rozbiły się o mur tzw. przyczyn obiektywnych, stawianych z godnym leśnej sprawy zapalem przez legion oportunistów lub tylko wygórowanych, wężących bądź to nowe oświecenia i konieczność osobistego dokształcania, bądź też po prostu wrogich wszelkiemu naruszeniu istniejącego status quo. Kon-

ofensywa usypała szańce obronne głównie z jednego, tylko pozornie trudnego do naruszenia, niby aksjomatu głoszącego, że rozwój nauk ścisłych i wynikające z niego przeobrażenia młodzieży tymi właśnie dyscyplinami wyklucza z góry możliwość rozbudowania działań humanistycznych. Dowód ich miałby niewątpliwie rację bytu, gdyby w rozumowaniu tym nie tkwił błąd, potępiany zarówno przez logikę jak matematykę, a to błąd w założeniu, którego ignorowanie ośmieszyło na wieki zarówno średniowiecznych scholastyków, jak poszukiwaczy perpetuum mobile. Błąd ten polega na kompletnym odwróceniu pojęcia kultury materialnej i nadaniu mu pejoratywnego znaczenia jeszcze jednego z elementów udręki nieszczęśliwych scholastów, w miejsce traktowania literatury, plastyki i muzyki tak, jak były one od momentu swych narodzin traktowane — jako koniecznej i wypływającej z psychiki gatunku homo sapiens rozrywki, ozdabiającej oraz wzbogacającej życie każdego człowieka. Rozwijając bowiem tok rozumowania wspomnianych teoretyków, musielibyśmy przypisać całemu gatunkowi ludzkiemu wyraźne skłonności do masochizmu, zaś wszystkich mecenasów, władców renesansowych i współczesnych ministrów kultury posadzić o szczególnie wybujałe zбочenia tego typu.

Organiczna potrzeba sztuki jest rzeczą wrodzoną, ten truizm nie wymaga chyba dalszego uzasadnienia. Pytaniem natomiast i to bardzo istotnym pytaniem pozostaje, jaką sztukę będą uznawali nasi następcy: tę przez duże S, Honeggera, Kléa i Steinbecha, czy też maleńką sztukę, wypychającą się nachalnie tam, gdzie z tych czy innych względów nie dotarli wielcy mistrzowie, ową sztukę namiastki, zapożyczając wszelkie szczytne niezmiennie istniejącego zapotrzebowania.

Nie chodzi więc o rozbudzenie organicznie tkwiącej w każdym człowieku potrzeby sztuki lecz o właściwe pokierowanie już istniejącymi instynktami w okresie, w którym normalna żądza autorytetu, wsparta przez siłę poszukującego umysłu, czyni jednostki szczególnie podatnymi na z boku płynące impulsy.

Docenili to w pełni dyrektor V krakowskiego Liceum Ogólnokształcącego Stanisław Potoczek, oraz podległe mu grono nauczycielskie, realizując od wielu lat program

szeroko i rozumnie pojętego wychowania estetycznego. Początki, jak to zresztą zwykle bywa, były trudne, co tu zresztą długo owijać w bawełnę — wspomniany dyrektor po prostu wymagał od swych maturzystów pewnego, zresztą najbardziej ogólnie pojętego, zasobu wiadomości z dziedziny sztuki. Oczywiście pewne sankcje i pewien przymus, który można by nazwać przymusem wyjściowym, jest wobec z natury buntowniczej młodzieży konieczny, choć poprzestanie na tej formie oddziaływania musiałoby doprowadzić do wręcz odwrotnych od zamierzonych wyników. Dlatego też zapewniono młodzieży stały kontakt ze sztuką, polegający na wspólnym zwiedzaniu zabytków, oglądaniu spektakli teatralnych, wystaw plastycznych, i co jest niewątpliwie równie istotne — wpajaniu na żywo traktowanej wiedzy teoretycznej, która, w oparciu o wizualnie stwierdzone doświadczenia, stała się nauką pełnokrwistą.

Jak się zresztą okazało, niedługi okres przymusu zmienił się nadszpedzaniem szybko w płynącą z wewnętrznego zapotrzebowania konieczność korzystania z dóbr kulturalnych, a młodzież z naszyta na lewym ramieniu tarczą V Liceum przestała zadziwiać swą obecnością wóchnych i kasjerki sal wystawowych. Nie od rzeczy będzie w tym miejscu wspomnieć, iż cały ten, niezwykle cenny proces odbył się bez uszczuplenia przewidzianego programem szkolnym nauczania, oraz bez obciążenia już i tak dość wyczerpanego rozkładu zajęć choćby jedną przymusową lekcją. Niezbędny czas został wykrojony z na ogół jałowych godzin wychowawczych i istniejących w każdej, nawet najlepiej prowadzonej szkole lekcji wolnych, których nudę zastąpiły miniaturowe wycieczki krajoznawcze, bądź ciekawe odczyty o sztuce. Potem, w miarę narastającego zapotrzebowania, pojawili się popularyzatorzy i wystawy przenośne z cyklu „Wstęp do wiedzy o sztuce” małżeństwa Boguckich. Wreszcie doszło do konfrontacji zarówno wiadomości, jak wyrobienia, na międzylicealnym konkursie pt. „Co wiesz o sztuce” zorganizowanym pod egidą krakowskiego Muzeum Narodowego i Kuratorium. W konkursie tym, jak łatwo się domyślić, laury podjęli reprezentanci V Liceum, zdobywając bez większych trudności szereg na-

gród indywidualnych, jak również zbiorowy Grand Prix — kolekcję obrazów dla szkoły macierzystej.

Nagrody te zostały przyznane niewątpliwie w sposób słuszny, lecz mimo wszystko zabrakło wśród nich jednej, może najbardziej zasłużonej, tej dla motoru całego sukcesu.

Natomiast sama galeria lub też, jak o tym marzy dyrektor V Liceum, skromny zaczątek poważniejszych zbiorów plastyki współczesnej, prezentuje się zgola imponująco. W jej skład weszło 17 prac znanych i wybitnych artystów krakowskich. Są więc dzieła Muszanki-Lakomskiej i Więckowskiej, Łakomskiego, Marczyńskiego, Rzepińskiego, Taranczewskiego i Szajny, są grafiki znakomitej trójcy: Panka, Wejmana i Wójtowicza, jest Kraupe-Swidarska, Langner, Garlicki, Piasecki i Krzyształowski. Jednak nawet najświetniejszy zestaw przypadkowo wybranych obrazów pozostałby tylko chaotycznym zlepkiem prac bez głębszych wartości dydaktycznych, gdyby nie rozsądny dobór, dokonany pod kątem przekroju najrozmaitszych systemów obrazowania, wyczerpujących w zasadzie wszystkie istniejące na terenie naszego kraju kierunki plastyczne. Tak pomyślana galeria spełnia rolę nie tylko ozdoby, lecz również cennej pomocy popularyzacji sztuki i zrozumienia jej skomplikowanych grup.

Miejmy w końcu nadzieję, że inicjatywa krakowska nakłoni również i inne ośrodki do słusznej rywalizacji, do — być może nawet — zorganizowania w następnych latach czegoś w rodzaju ogólnopolskich olimpiad pod istniejącym już hasłem „Co wiesz o sztuce”. Okazuje się bowiem, że kwestie popularyzacji plastyki w szkołach można załatwić bez ministerialnych okólników i zmiany programu nauczania — wystarczy dobra wola garstki osób i życzliwy stosunek władz, zaś nasze magazyny muzealne dysponują dostateczną ilością obrazów, by oddzielić nimi jeszcze wiele szkół. A wówczas obrazy spełnią swą rolę, będą oglądane i rozumiane, wówczas również, gdy wielotysięczne rzesze przyszłych maturzystów wyniosą z okresu nauki bakcyła dobrej sztuki, zmieni się chyba sytuacja na naszym rynku plastycznym i podniesie kultura społeczeństwa — słowem korzyści ogromne a droga do nich przetarta.

JERZY MADEYSKI